

Budistična ikonografija in simbolizem *chana* v Su Shijevi pesmi »Sliki Wang Weijia in Wu Daozija«

Jan VRHOVSKI*

Izvleček

Članek predstavlja vsebinsko analizo Su Shijeve (1037–1101) pesmi »Sliki Wang Weijia in Wu Daozija«. Eden izmed poglavitnih ciljev pričujoče razprave je pokazati, da je mogoče vsebino obravnavane pesmi, ki predstavlja avtorjevo kontemplacijo ob pogledu na v naslovu pesmi imenovani slikarski deli, docela razumeti le, če se seznanimo s simbolično-aluzivnimi sporočilnimi vrednostmi pesmi kot celote. Pričujoči članek želi tudi osvetliti vsebinska in vrednostna ozadja simbolov in aluzij v zgoraj imenovani pesmi, ki izvirajo predvsem iz t. i. »budističnega izročila« in predstavljajo v osnovi ponazarjanje motivov razsvetljenja in utelešenja razsvetljenega modreca v okviru imenovane ikonografske tradicije.

Ključne besede: Su Shi, klasična kitajska poezija, dinastija Song, budizem, simbolizem

Abstract

This article analyzes the content of Su Shi's (1037–1101) poem "Paintings of Wang Wei and Wu Daozi". One of the main goals of this discussion is to show that in the case of the above-mentioned poem the reader can obtain a more thorough understanding of it as a whole only if they are acquainted with its allusive and symbolical levels. This article further tries to shed some light on the background of these symbols and allusions, which in our case originate from the so-called Chinese "Buddhist tradition(s)" (Chan, Caodong, etc.) and basically pertain to the vocabulary or symbols by whose use the motives of the enlightenment and the enlightened sage were depicted in the above-named tradition.

Keywords: Su Shi, classical Chinese poetry, Song dynasty, Buddhism, Buddhist symbolism

* Jan VRHOVSKI je doktorski kandidat na Oddelku za Azijske študije FF UL, doktorski kandidat na Oddelku za Daljni vzhod in Azijo na Filozofski fakulteti Karlove univerze v Pragi in raziskovalec na ISC-CCK na Karlovi univerzi v Pragi.
jan.vrhovski@ff.cuni.cz



Uvod

Pričujoče besedilo predstavlja analizo Su Shi jeve 蘇軾 (1037–1101) pesmi »Sliki Wang Weija in Wu Daozija« (»Wang Wei Wu Daozi hua« 王維吳道子畫), ki vsebuje budistične ikonografske poteze in metafore, s posebnim poudarkom na pojmu razvestljenja v budističnem izročilu. Pesem se v osnovi nanaša na slikarski deli pesnikov Wang Weija 王維 (699–759) in Wu Daozija 吳道子 (670–760?) in predstavlja avtorjevo primerjavo njune simbolike in motivov.

Ker obe sliki – ki sta v primeru Su Shi jeve pesmi prevedeni v besedno obliko – upodabljata motiv razsvetljenja, ki izhaja iz budističnega izročila, sestoji poglavitno gradivo, iz katerega črpamo interpretativno podlago posameznih pomenskih gradnikov vsebine pesmi, pretežno iz del kitajskega budističnega kanona, tako zgodnejših *mahāyānskib* suter, kakor tudi poznejših del izročila šol kitajskega budizma. Enega izmed glavnih virov, v katerem lahko opazujemo osnovne poteze jezika klasične kitajske poezije, predstavlja tudi obširen korpus literature iz dinastije Tang 唐 (618–907), ki je v času, ko je ustvarjal obravnavani pesnik, imela velik pomen. Ker se naše videnje Su Shi je osredotoča na njegovo budistično plat, iz imenovanega morja pesmi izstopajo zgolj nekateri pesniki, katerih besedje in vsebina so prav tako v veliki meri budistični. S tem imamo v mislih imena, kot so: Bai Juyi 白居易 (772–846), Liu Zongyuan 柳宗元 (773–819) in Wang Wei 王維 (699–759).

Ena izmed posebnosti pesnenja »besedne krajine« v dinastiji Song 宋 (960–1279) je vsekakor način, kako tako ustvarjeno pesem brati oz. kako jo pretvoriti ali razumeti večplastno. Kar se tiče strategije, je mogoče kreniti v različne smeri – izbrati več različnih načinov pristopanja. V spodnjem besedilu pa se bomo osredotočili predvsem na uporabo aluzije in simbolične vrednosti, skozi navedbo katerih se bomo lažje prebili do »notranjih« pomenov avtorjeve pripovedi.

V navezavi na strategije pomena in uporabe simbolizma v pesniškem izražanju Ouyang Xiu 歐陽修 (1007–1072) leta 1050 zapiše anekdoto, ki je izhajala iz tedanje hermenevtične razprave dveh novonastalih združevalnih struj miselnost, v kateri imenovani nastopa kot zastopnik neposrednosti pomena tradicionalne literature. Anekdota označuje naravo izrazja klasične budistične poezije, govori namreč o tem, da je neki lokalni nepridiprav želel dokazati, kako budistični menihi niso domiselni v pisanju poezije. Da bi to dokazal, je devetim menihom naročil, naj napišejo pesem, ki ne omenja gora, vode, vetra, oblakov, bambusa, kamenja, rož, rastlin, snega, poledice, zvezd, meseca, ptic itd. Nato je vseh devet menihov odložilo čopiče. (Hawes 2005, 43–4)

Omenjena prisposodba kaže na to, da lahko brez zadržkov (tudi s konfucianskega stališča) predpostavljamo obstoj enotnega jezika budistične poezije in sistema jezika simbolov budističnega slikarstva. Da lahko trditev prenesemo na slikarstvo, se ni treba posebej poglobljati v slikarsko umetnost kot ločen diskurz. O zatrjenem nas prepričuje dejstvo vsakršnega srečevanja poezije in slikarstva v dinastiji Song, bodisi v socialno-kritične namene ali s kontemplativno vsebino. Posebno veljavo ima t. i. poezija *Xiaoxiang* 瀟湘, ki predstavlja poezijo izгона, združeno z elementi kritike družbe in pesnikovega pogleda vase. (Glej Murck 2000 in Shaw 1988) Razprava o pomenu pesniškega jezika časovno ustreza razpravam o novih fuzijah filozofske oz. državniške smeri, ki se postavlja nasproti nanašanju na tradicijo in ostajanju pri izgrajenih temeljih preteklosti. V dinastiji Song tako vidimo enega večjih obratov v literarni hermenevtiki (Van Zoeren 1991, 87–9). Toda vzrok goreče razprave in nasprotovanj je dokaz za obstoj nasprotja. Novost v hermenevtičnih smereh želi prekriati drugačno branje, ki je obstajalo do takrat. To je branje skozi prizmo dveh ali več formalnih nivojev pesmi in dveh duševno obarvanih odtenkov, ki se med seboj prepletata in hkrati odstopata od formalnega reliefa (意 *yi* in 義 *yi*) (Van Zoeren 1991, 162).

Izhajajoč iz predpostavke o zaključenosti in urejenosti delovanja budističnega metaforičnega izrazja bomo v tem sestavku obravnavani pesmi obravnavali onkraj spremljevalnih okvirov biografske ali zgodovinsko-*propedeutične* narave, ampak v tem smislu osamljeno, na način, kot deluje sama sporočilnost jezika. Edini definicijski moment neposrednega in sekundarnega pomena so veje in listje našega narobe obrnjene drevesa.

O tem, kako intenzivno in ali sploh obstajajo sekundarni, zakriti pomeni podob ter besed in posledično tudi različni pomensko-definicijski nivoji, nam govorijo dogodki znotraj sveta literature in umetnosti v diskurzu. Čeprav nekateri dvomijo v globino metaforičnih pomenskih kopren, ki postanejo vidne skozi večkratno in raznovrstno branje, nam prav dogodki iz življenja Su Shija govorijo nasprotno. Brez izredne pomembnosti prav teh nivojev pesniškega jezika bi bil največji literarno in filozofsko obarvan sodni proces dinastije nesmisel. Njegove *Hangzhovske pesmi* (杭州詩) so bile eno izmed glavnih opredmetenj obtožb, zaradi katerih so ga leta 1079 aretirali in mu sodili za nepokornost in nasprotovanje cesarju (Smith 2009, 358). Po štirimesečnem procesu, ki so ga pozneje imenovali tudi *proces poezije vranje terase*, je bil po priznanju, da njegove pesmi vsebujejo prikrito ali deloma olepšano kritiko in blatenje cesarja, Su obtožen *velike nespoštljivosti* (da bujing 大不敬). Predpisana kazen za ta nekonfucianski delikatni prestop je bila usmrnitev z obglavljenjem (Smith 2009, 358).

Budistična ikonografija in simbolizem *chana* v pesmi »Sliki Wang Weijia in Wu Daozija«

Prevod in strukturna analiza pesmi

Su Shijevo pesem »Sliki Wang Weija in Wu Daozija« (»Wang Wei Wu Daozi hua« 王维吴道子画) (SSSJ 1, 108), katere vsebino imamo namen podrobneje analizirati, smo prevedli na naslednji način:

何處訪吳畫? 普門與開元
 開元有東塔, 摩詰留手痕
 吾觀畫品中, 莫如二子尊
 道子實雄放, 浩如海波翻
 當其下手風雨快, 筆所未到氣已吞
 亭亭雙林間, 彩暈扶桑暎
 中有至人談寂滅, 悟者悲涕迷者手自捫
 蠻君鬼伯千萬萬, 相排競進頭如黿
 摩詰本詩老, 佩芷襲芳蓀
 今觀此壁畫, 亦若其詩清且郭
 祇園弟子盡鶴骨, 心如死灰不復溫
 門前兩叢竹, 雪節貫霜根
 交柯亂葉動無數, 一一皆可尋其源
 吳生雖妙色, 猶以畫工論
 摩詰得之於像外, 有如仙翮謝籠樊
 吾觀二子皆神俊, 又於維也斂衽無間言

Kje je moč videti Wujeve slike?
 V templjih Pumen in Kaiyuan
 V Kaiyuanu je vzhodna pagoda
 Mojie¹ je tam pustil svoj pečat
 ko gledam te mojstrovine
 ni mojstra
 ki bi se lahko primerjal z njima

V mogočnosti in globini
 kot kotaleči se morski valovi razlivajo v prostranost
 z Wujevo roko veter in dež hitita
 in prostor ki ga čopič ne zapolni

1 Mojie je budistični nadimek Wang Weija. Pesmik ga je dobil oz. si ga je nadel po budističnem modrecu *Vimalakirtiju*, čigar ime se v kitajščini glasi *Weimojie* 維摩詰.

qi napoji:
 med mogočnima Sālā drevesoma
 v mavričnem žaru sončni vzhod žari
 da izpopolnjeni o razsvetljenju govore
 prebujeni stokajo v sočutju
 in nevedni stiskajo dlani v obupu
 barbarski kralji
 demonski vladarji
 njih tisoči, milijoni
 kot želve se vrste v kolonah
 in stegujejo vratove
 da ujeli bi pogled

Mojie – po naravi pesnik
 odet in ovenčan s sladkimi zelmi
 nocoj zrem njegove freske
 čiste in prodorne kot njegove pesmi:
 Jetavana² menihi
 kot koščeni žerjavi
 njihova srca kot ugasel pepel
 nikoli več segreta
 dve bambusovi gošči pred vrati
 zasneženi sklepi vežejo ledena stebila
 na prepletenih vejah listje šumi – nešteto
 vsakega k njegovem viru
 se lahko sledi

čeprav mojster Wu
 natančnost in odličnost tke
 kot rokodelec
 Mojie presega svet podob
 kot nesmrtni žerjav
 osvobojen kletke

v obeh mojstrih
 nebeški duh kipi
 a Weijsu se lahko samo priklonim
 brez besed³

2 *Jetavana* je eden izmed najslavnejših samostanov v Indiji, v katerem je bival in učil Buda.

3 Vsi prevodi so delo avtorja.

V pričujoči pesmi Su pozorno in enakomerno v primerjavo prepleta dva nivoja: opisa obeh slik – kot je opazila tudi Beata Grant (1994, 53). Toda en vidik prepletenosti in urejenosti ostane neviden tudi njenim očem. Sama v pesmi vidi predvsem stopnjevanje pripovedi, ki po njenih besedah (prav tam) temelji zgolj na vizualnem efektu opisanega, in ne na kakšni globlji, »filozofski« strukturi. Zanj je to samo stopnjevanje pripovedi, ki strukturno temelji na opisu slike, sestavljenem iz teoretskega in nato še dejanskega orisa. Drugačen strukturni zorni kot pa pred našimi očmi razkrije smiselno oblikovano zrcalo iz verzov, ki na eleganten način prepletajo pesnika in oba slikarja – opisovanje tako ni samo proces, ki se odvija med zunanjim objektom opisa in subjektom kot opisovalcem. Na tem mestu bomo to strukturo, zgolj za potrebe tega besedila, poimenovali *zrcalna pesem*. Z zrcalnostjo imamo v mislih to, kako (po naši predpostavki) razmerje med subjektom in objektom »razume« pesnik. Odgovor na vprašanje, kaj natanko ta »drugi zorni kot« je, pa predstavlja sekundarni namen tega članka in je podan v obliki našega branja obravnavane pesmi.

Formalna struktura pesmi

Vsebinsko lahko pesem razdelimo v tri osrednje celote:

- Uvod, ki govori o tem, kje so slike obeh umetnikov in kaj o vsebini, ki sledi, meni Su.
- Dvodelni osrednji del, ki zrcali opisa obeh slik; tako njuno slikarsko tehniko kakor tudi samo vsebino slik.
- Zaključek, ki vsebuje pesnikovo oceno obeh avtorjev glede na to, kako njuno delo dosega koprene resničnosti in jih nanaša na platno.

Simetričnost vsebine se razkrije s pogledom od verza do verza:

X-X-X吳⁴-X X-X-X-X-X(5-5)A
 X-X-X-X-X 摩詰⁵-X-X-X(5-5)B
 吳⁶-X-X-X-X X-X-X-X-X(5-5)C
 X-X-X-X-X-X-X-X-X-X(5-5)A
 X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X(7-7)
 X-X-X-X-X-X-X-X-X-X(5-5)
 X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X(5-9)
 X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X(7-7)

道子實雄放，浩如海波翻 (1)
 當其下手風雨快，筆所未到氣已吞 (2)
 亭亭雙林間，彩暈扶桑暈 (3)
 中有至人談寂滅，悟者悲涕迷者手自捫 (4)
 蠻君鬼伯千萬萬，相排競進頭如 (5)

4 Wu Daozi 吳道子 (670–760?).

5 Wang Wei.

6 Pesnik.

X-X-X-X-X-X-X-X(5-5)**B**
 X-X-X-X-X-X-X-X-X-X(5-7)
 X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X(7-7)
 X-X-X-X-X-X-X-X(5-5)
 X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X(7-7)

摩詰本詩老，佩芷襲芳蓀 (1)
 今觀此壁畫，亦若其詩清且郭 (2)
 祇園弟子盡鶴骨，心如死灰不復溫 (3)
 門前兩叢竹，雪節貫霜根 (4)

吳-X-X-X-X-X-X-X-X(5-5)**A**
 摩-詰-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X(7-7)**B**
 吾-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X-X(7-9)**C**

V pesmi se vsebinski deli A, B in C (Wu Daozi 吳道子, Wang Wei 王維 in pesnik sam (吳)) pojavljajo v zaporedju A-B-C-A-B-A-B-C. Kot enoto smo vzeli par verzov, ki tvorita celoto s tem, da se končujeta na rimani zlog. Nekateri pari imajo tudi medsebojno strukturno ujemanje, vendar ni vedno tako. Pesem je sestavljena iz treh vrst rim:

- a.) *Yuan* 元
- b.) *Hun* 魂
- in
- c.) *Hen* 痕

Navedene kategorije rim si v priročniku dinastije Song sledijo v določenem zaporedju (obravnavane tri vrste rim so tudi v tem članku navedene po tem zaporedju), ki nadalje tudi predpostavlja logiko vsebinske uporabe rime.⁷ Kombinacija rim v pesmi je naslednja: a-b-c- a-b-c-c-a- c-c-c-b-a- c-a-a. Kot lahko vidimo, tudi rime v pesmi sledijo, vsaj kolikor je mogoče, zaporedju, primerjavi in stopnjevanju, ki se odvijajo skozi pesem.

V osredju imamo tako tudi formalno zrcalno podobo gradnikov opisov obeh slik. Jedro besedila oz. zrcalna slika dvajsetih verzov, ki predstavljajo sliki obeh umetnikov, se po verzih ujema tudi po besednih vrstah in vsebinski strukturi verzov samih. Po tem kopitu prvi verz prve slike ustreza prvemu verzu druge slike in s tem tudi razmerju vsebinskega zrcaljenja. Dodati je treba tudi verjetnost, da se verza št. 3 in 4 zamenjata v zaporedju zrcaljenja, tako da se tretji zrcali s četrtem v naslednjem odseku.

Vsebinska analiza pesmi

Valovanje zavesti ob pogledu na delo Wu Daozija 吳道子

V uvodnih besedah k sliki Wu Daozija Su poudari vrednost upodobitve, ki se prek roke umetnika prelije na platno in za seboj pušča sled, ki postopoma prerašča

7 Številke 23, 24 in 25 prvega zvezka knjige *Song ben guangyun* 宋本廣韻 (Chen 2002).

v svet podob in idej. Podobe in ideje se povezujejo v zgodbo in na koncu svet, ki valovi v notranjosti človeka. Videno postaja notranje. Vzpostavlja se povezava med podobami, svetom idej in gibanjem notranjega duhovnega telesa, ki s svojim valovanjem iz ontološke enotnosti ustvarjajo stvarno, drugačno *takšnost* v metamorfozah. To valovanje ni oblika resničnosti, ki bi v svojih vzgibih dajala vzorec epistemološke veljave, ampak gibanje zavesti same podaja zavedanje narave samega zavedanja, ki ga ni mogoče izenačiti z nobenim dojetim konceptom ali utelešenjem zaznane stvari. Projekcija metafore sveta besed, ki jih lahko izluščimo iz verza 浩如海波翻 »/.../razliva se v prostranost kot kotaleči se valovi morja/.../«, kažejo na dogajanje, ki ga dojemanje slike povzroča v notranjosti človeka. Metafora valujočega morja izvira iz *Laṅkāvatāra sūtre*. V imenovanem besedilu se skozi navedeno metaforo zgodi prevoj iz predhodnih kanoničnih interpretacij zavesti v tradiciji *Hīnayāna*. Pomembna *mahāyānska* prevojna smernica je odprava prvotne notranje nečistosti vsakršnega »giba« zavesti oz. vsega kar vznikne ali se oblikuje znotraj domene *cittadharma* (*obstoja zavesti*). Vzhib, ki se je odcepil od osrednjega miselnega debela prvotne budistične dogme, je pričel razvijati koncept »notranje čistega uma«, ki ga je bilo v tkanju ontološke mreže nujno povezati z metafizičnim ali ontološkim konceptom Bude. Prvi val *mahāyānske* prevojne misli je oblikovala tradicija *Prajñāpāramitā*, ki je v prvi vrsti poudarjala praznino vseh stvari. Oblike so prazne, npr. preostale štiri *skandhe*, med katerimi je tudi um. Označbi, kot sta čistost in nečistost uma, sta v tem oziru popolnoma odvečni in v izpeljavi osrednje misli tudi neobstoječi. Pozneje se je koncept čiste zavesti ali čistega uma ponovil v obuditvi tradicije *Tathāgatagarbhe* (*maternica Bude*). Drugačna, vendar podobna oblika stvaritve pozitivnega koncepta znotraj *mahāyāne* je vzniknila za ostanki prvotne idealistične misli šole *Yogācāra*, po kateri se jedro zavesti imenuje *ālaya-vijñāna*, »skladiščna zavest«, prostor skladiščenja izkušenj vseh preteklih življenj. Znotraj kitajske *mahāyāne* je bilo veliko debate o tem, ali je takšna zavest enaka čisti naravi Bude ali ne, toda različne šole se o navedenem vprašanju niso nikoli strinjale (Lai 1979, 244).

Oba koncepta, ki v svojih definicijah pojmujeata kakovost in »sestavo« človekove notranjosti, se zlijeta med vrsticami *Laṅkāvatāra sūtre*. V naslednjem koraku se zasnova obstoja globlje podzavestne plasti jaza osnuje v mislih *Samdhinirmocana sūtre* (解深密經 *Jie shenmi jing*):⁸

阿陀那識甚深細 我於凡愚不開演
一切種子如瀑流 恐彼分別執為我 (T 16, 692a)

8 V kitajščino je prevedena štirikrat. Najznamenitejši prevod je Xuanzangova (玄奘) različica iz sedmega stoletja našega štetja, na katero se nanašamo tudi v tem besedilu. Dobesedni prevod naslova v slovenščino bi se glasil: *Sūtra razlage najglobljih skrivnosti*.

Ādānavijñāna (zavesti, ki se oprijema jaza) je zelo subtilna.
 Zato o njej ne učim neumnih povprečnežev
 Vsa semena vznikajo kot poplavlajoče brzice
 (Ker) ljudje tako hlepijo po razlikovanju in napačnem
 dojemanju samega sebe.

Podoba poplavlajočih brzic se metaforično nanaša na stanje razuma, ki se neumno oklepa razlikovanja in napačne zasnove sebstva (Lai 1979, 245). Podlago obravnavane metafore ima tako že lepo pred očmi. *Laṅkāvatāra sūtra* jo nadalje razvije v naslednjih mislih:

藏識海常住，境界風所動，
 種種諸識浪，騰躍而轉生。
 青赤種種色，珂乳及石蜜，
 淡味眾華果，日月與光明，
 非異非不異。海水起波浪，
 七識亦如是，心俱和合生。
 (T 16 (670), 484b)

Morje ālayavijñāne je nespremenljivo,
 vetrovi svetov valovijo njegovo gladino,
 da v valovanju vznikne mnogo zavesti,
 ki kipijo skozi ponovna utelešenja.
 Zeleno in rdeče v vseh oblikah,
 žadasto mleko in peščeni med,
 neokusni sadovi življenja množic.
 Sonce in mesec
 nista enaka niti neenaka
 njunemu žaru.
 Sedem zavesti je kot morje v valovanju,
 v skladju z njim v celoti um nastaja.

Nerazdružljivost vode in valov ostaja temeljni epistemološki problem, ki lahko buri duhove na poti iskanja resničnosti. Suzikijevo (1998, 171–3) razumevanje sporočila obravnavane sūtre, ki temelji na drugi različici sūtre (v odnosu do tiste, ki jo uporabljamo za osnovo pričujoče razprave), se kaže v njegovem prevajanju naslednjega odseka besedila:

Kot valovi oceana vzvalovijo in se neprekinjeno pode v odvisnosti od vetra, tako se tudi poplava ālaye, povzročena od vetrov individuacije, v

neskončnost preлива z valovi različnih zavesti (vijñān)... V skladju z inteligenco in razlikovanjem nevednosti je ālaya primerljiva z oceanom, ta primerjava pa kaže na podobnost valov z duševnim prevojem.⁹

Povezava med podobami oz. vidnimi lastnostmi pojavnega sveta, ki se udejanja na gladini naše zavesti, in pomenom metafore o valovih in morju oz. vodni gladini je torej jasna. Interpretativno je v okviru istega izraznega jezika popolno stanje mogoče videti v mirovanju gladine ali v odsotnosti valov, kar ne pomeni odsotnosti nečesa, kar obstaja ali ne obstaja. Valovi so morje in ker je resničnost valov kot ideje ali pojavnosti prazna, morje niso valovi. Ista miselna shema predpostavlja tudi prvotno notranjo čistost narave uma samega. To misel pa v navezavi na isto metaforo dalje oblikuje besedilo *Razprave o prebujenju vere*, ki čistost kot lastnost čiste narave povezuje z mokroto kot lastnostjo vode. Skozi te prispodobe lahko razumemo tudi smeri razvoja *chanovskih* metafor ledu, zamrznjene reke ali jezera itd.

Sporočilo, ki ga podaja Sujeva oznaka lastnosti slikarskega dela, v neki meri razkriva svoje misli, ki so zakrite v povesje aluzije. Poznavalec in ljubitelj *Laṅkāvatāre*, kot je bil tudi sam, povezave prav gotovo ne more spregledati. Čeprav je imenovana sutra v tradiciji kitajskega budizma hkrati pomenila jasno in bleščečo točko velikega pomena ter kalno morje, skozi katerega je skoraj nemogoče videti dno, je Su veliko svojega razmišljanja in razglabljanja o globinah budističnega nauka posvetil prav najtežji izmed vseh oblik imenovane sutre. Problem besedila, ki ga tukaj opisujemo kot kalno morje, skozi katerega oko kitajskega bralca težko vidi, je v tem, da je imenovano besedilo, morda tudi zaradi časa, v katerem je bilo prevedeno, zavito v težko premostljive koprene metode ubeseditve in prevode ustnega izročila, in sicer neposredno iz stare indijsčine. Tukaj imamo v mislih drugi (po vrsti) prevod sutre v kitajščino iz leta 443 n. št. »Avtor« imenovanega prevoda je indijski mojster tripitaka Guṇabhadra, sestavljajo pa jo štiri knjige. Prevod je pomemben zato, ker je verjetno ta različica prav tista, ki jo je Bodhidharma predal svojemu učencu Huikeju (慧可) in s tem nekako predstavlja tudi osnovo doktrine budizma *chan*. Besedilo je izredno težavno, ker je v kitajščino prevedeno po ustnem nareku. Medtem ko je Guṇabhadra besedilo narekoval v stari indijsčini, ga je menih po imenu Baoyun (寶雲) simultano prevajal v kitajščino, tretji menih (Huiguan 慧觀) pa je nato ustno interpretirani prevod tudi zapisal. V primerjavi s poznejšimi, veliko bolj dodelanimi metodami prevajanja se je s tem načinom prav gotovo veliko izgubilo ali ostalo zakrito.¹⁰ Poglavitna težavnost je stava, ki v klasični kitajščini, kar lahko vidimo skozi podrobno tipološko in sintaktično

9 Izvornega besedila ne navajamo posebej, ker je to različica istega besedila, na katerega se navezuje mo zgoraj.

10 Dalje (o metodah prevajanja budističnih besedil v poznejših dinastijah) glej: Zacchetti 1996, 137–52.

analizo besedil, nosi osrednjo vlogo pri oblikovanju pomena stavka. Kljub vsem težavnostim pa vidi Su v besedilu velik vir navdiha. Njegovo veliko zanimanje za to sutro je razvidno tudi iz njegovega predgovora k *Jinshan ban* 金山板 (*Tablice z Zlate gore*), izdaji druge, štiridelne, različice sutre. Tudi pozneje v njegovem življenju naletimo na omembe o veliki vrednosti sutre, kjer v pismu prijatelju govori o tem, kako je za branjem sutre vstopil skozi vrata razsvetljenja itn. (Grant 1994, 133). Njegovo zanimanje za sutro in njegovo gibanje med učitelji raznih budističnih šol je za nas na tem mestu velikega pomena, saj prihaja v času njegovega življenja do velikih razprtij in obširnih debat v okviru *chanovskih* hiš *Caodong* (曹洞宗) in *Linji* (臨濟宗), ki v dinastiji Song prevladata v imenovani šoli budizma (Schültter 2002, 109–47). Razprtije tako vključujejo tudi interpretacije obeh osnovnih besedil, na katerih temeljijo njuna učenja, namreč *Lañ kāvatāre* in *Vajracchedike sutre*.

Pomemben izsek iz *Lañkāvatāre*, ki govori o dejstvu spoznavanja resničnosti, je naslednje besedilo (T 16 (671), 522c):¹¹

大慧！若復有沙門婆羅門，見諸法離自性故；如雲、火輪、撻闍婆城，不生不滅故；如幻、陽炎、水中月故；如夢/.../

Ponovno, Mahamati, vsi drugi Sramane in Brahmani vidijo vse stvari prazne lastne narave,¹² kot lebdeče oblake, kot krog, ki ga rišejo ognjeni zublji ali kot nebeške gradove Gandharv. (Vse stvari) so nenastale,¹³ so kot māyā, odsev, mesec na vodi ali sen/.../

V nadaljevanju sutra govori o zavedanju *bodhisattve*, ki spozna resnično naravo treh svetov in vseh fenomenov v njih. Zavedanje, da vse izvira iz uma in da je vse um sam (唯心), da živi življenje brez podob ali onkraj podob. Njegovo stanje je nenastalo oz. nerojeno, mogoče ga je samo izkusiti v sebi samem, v stanju popolnega nadzora vodne gladine uma. Prav to nasprotje bomo lahko videli, sicer ovenčano s posebno vsebinsko vrednostjo nadaljnjih *chanovskih* metafor, v Sujevem opisu Wang Weijevega dela.¹⁴ Dodati je treba, da fraza *onkraj podob* (*xiang wai* 象外) v poeziji označuje tudi obstoj druge pomenske ravni podob, ki običajno nosijo razkritje neke globlje resnice ali zgolj plasti, ki predstavlja drugo podobo

11 V tem primeru navajamo tretji prevod sutre v kitajščino (ok. 513), katerega avtor je mojster Bodhiruci. Besedilo je v primerjavi s poprejšnjim prevodom precej lažje razumljivo. Vsebina je, v nasprotju z dosedanja desetdelno delitvijo, razdeljena v deset knjig. Ta, tretja različica nosi v kitajščini naslov *Ru Langjia jing* 楞伽經, kar v osnovi povzema isti pomen kot je v izvirniku.

12 Po stind. različici (*nirsvabhāva*): »/.../lastne substance/lastnega obstoja/.../«.

13 Stind. *anutpāda*.

14 摩詰得之於像外...

resničnosti (Debon 1978, 68–72). Na stičišču med poezijo in slikarstvom naletimo na brv, ki jo običajno označujeta dve vzporedni frazi (*onkraj besed* in *onkraj podob/oblik*). Toda stičišče ni zgolj združitev podob z besedami ali njihova enakost, ampak jasna, večdimenzionalna projekcija kozmološkega ustroja, katerega gradniki (besede ali podobe) se združeno povezujejo in dopolnjujejo v veliko sliko življenja. V tem smislu ne moremo govoriti o tem, da navedena fraza zgolj poziva ali prenaša prostor »dogajanja« k besedam ali mislim, ampak na nivo višjega zavedanja. V budizmu *chan* se odsotnost podob, kot smo lahko videli zgoraj, še posebej močno navezuje na stopnjo zavedanja oz. prebujenja človeka in če dopuščamo možnost, da ima pesem svoj metaforični notranji tok misli osnovan okoli budistične misli, potem lahko navedeno zrcaljenje slik razumemo prav v budističnem smislu, ki se na neki način ne razlikuje povsem od preostalih.

Grantova (1994, 53) meni, da prvi del obravnavanega para verzov stoji v primerjavi ali v nasprotju z verzom »odet in ovenčan s sladkimi zelmi« (佩芷襲芳蓀), ki označuje Wangovo slikarsko kakovost in njegovo naravo. Razmerje enači z nasprotjem med možato močjo (Wu) in žensko nežnostjo (Wang). S tem bi se bilo mogoče strinjati pod pogojem, da omenjeni lastnosti prepoznamo kot razmerje med *yinom* 陰 in *yangom* 陽, ki ga lahko nato razširimo na odnos med delovanjem/gibanjem in mirovanjem. Slednje nasprotje pa bi lahko ustrezalo nasprotju med valovanjem uma in hladnem onostranstvu besed ter podob. V smislu *chanovskih* vrednot bi tako pred očmi povzdignili Wangovo delo, ki bi imelo za pesnika poseben notranji učinek.

Verz »odet in ovenčan s sladkimi zelmi« (佩芷襲芳蓀) naj bi bil povzet iz ene izmed Wangovih pesmi, tako vsaj meni Grantova (1994, 53), toda avtorica ob tem ne navaja vira oz. pesmi, iz katere naj bi bil verz povzet. Če natančneje pregledamo pesmi iz dinastije Tang, lahko ugotovimo, da se v navedeni obliki verz ne pojavlja, po drugi strani pa so ločene besede prisotne skoraj povsod, tako da o neposrednem povzemanju ne moremo govoriti. Veliko primerneje je predpostavljati rabo skupnega besedja, ki predpostavlja enotno pomensko shemo, v navezavi na določeno izrazje. Pravzaprav niti med Wangovimi pesmimi ne najdemo točno istega verza. S tega zornega kota se predpostavka o možatosti in ženskosti, ki ju predpostavlja Grantova, zdi precej slabo osnovana. Pomenske vezi so veliko verjetneje v navezavi na interpretacijo, ki v navedenih besedah vidi povezanost in življenje v stiku z naravo, v samotni oddaljenosti od umetnega sveta ljudi, polnega posvetnih iluzij. Razumevanje umeščenosti omenjene metafore se najlepše razodene ob verzih naslednje štirivrstičnice, ki je sicer globoko zaznamovala povezanost kitajskega tradicionalnega slikarstva s poezijo, nastale pod peresom tangovskega pesnika Liu Zongyuana 柳宗元 (LZYJ VI, 1221):

千山鳥飛絕
萬逕人蹤滅
孤舟蓑笠翁
獨釣寒江雪

Ptice izginjajo za tisočimi gorami
na mnogih poteh izginjajo sledi
v samotnem čolnu
starec s slamnikom iz ločja
osamljen ribari na ledeni reki

Kakšna je torej povezava z našim Wangom, ki biva odet v trave in ovenčan z zeli? Povezava med to pesmijo in zgornjim verzom, ki se navezuje na nekoga, ki biva v naravi, ločen od ljudi in v neposrednem stiku s svojo resnično naravo, ki ga objema odznotraj in skozi dotike narave same, je v vlogi oblačila oz. dejstvu biti oblečen v neko substanco. Obleka je v povezavi s stanjem duha, vpletenega v tokove kozmološkega dogajanja. Stik telesa in identiteta predmeta ali vpliva, ki se nas dotika ali prerašča v del nas samih, ima enak pomen kot spajanje Bude z naravo v stanju meditacije v prvi pesmi.¹⁵ Trave in zeli, ki obdajajo in obraščajo eremite gora ali gozdov, pogosto srečamo v poetičnem izrazju Qu Yuana (屈原), Tao Qiana (陶潛) in Wang Weija (王维). Sujeve besede prav gotovo tudi izhajajo iz tega ozadja.

Naslednji argument, ki govori proti domnevnemu nasprotovanju oz. razmerju med ženskostjo in možatostjo, je ujemanje strukture obeh delov osredja pesmi. Stavek, ki opisuje delo Wu Daozija kot resnično intenzivno ali možato se namreč nahaja v odnosu s stavkom, ki opisuje Wang Weija kot pesnika po naravi. Verz, ki označuje duševno stanje in življenje Wang Weija, pa je v odnosu z valovanjem vodne gladine, ki sledi Wujevim potezam ali upodobitvi slike odseka vesolja.

Prva slika nam je za obravnavo prve pesmi gotovo kar precej jasna. Toda velika razlika, ki jo lahko vidimo v tej drugi upodobitvi Budovega razsvetljenja, leži v tem, da je upodobitev veliko bolj metaforična in s tem v globlji navezavi na idejni ustroj, ki leži pod nogami omenjenih podob. Tokrat opis Bude ni podan, opis njegove poti do razsvetljenja prav tako manjka. Kljub temu lahko vidimo, kako se ideja Bude jasno uteleša v podobi sonca, ki razsvetluje vse ljudi enako. V tem dejstvu lahko vidimo aluzijo na veliko število suter hkrati (na primer *Lotosove sutre* itn.). Toda v veliko tesnejši zvezi z določeno filozofsko podlago je opis treh vrst

15 Enako tudi pomen oblačil v monastičnih predpisih. Menihova oblačila so simbol askeze. Trije kosi, ki sestavljajo menihovo obleko, predstavljajo tri duševne strupe: pohlep, jezo in nevednost. Biti odet v notranje ogrinjalo pomeni odstranitev telesnega zelenja ali pohlepa, zgornje ogrinjalo je odprava jeze ust in zunanje odstranitev nevednosti razuma. (Kieschnick 2004, 93)

bitij, ki spremljajo pojav. Trodelnost stopenj zavedanja lahko najdemo v doktrini *Lotosove sutre* in posledično tudi *Laṅkāvatāre*, ki povzema filozofske metode *Vajracchedike*, po drugi strani pa nadaljuje doktrino Lotosa. Razlika med *Laṅkāvatāro* in doktrinami drugih suter je v glavnem v tem, da prva namesto treh stopenj v procesu dekonstrukcije in rekonstrukcije ohranja in uporablja samo dve. V tem oziru gre za novost, ki sloni na reinterpreteraciji spoznavnega procesa do besed ali konceptov. Podobne novosti v enakem oziru sta razvila tudi *Vajracchedikā* in *Nāgārjuna*. V nasprotju s temi pa je Lotos govoril o nepokvarljivosti konceptov, od česar se *Laṅkāvatāra* oddaljuje z zanikanjem vrednosti vsakršnih konceptov. *Laṅkā* je, tako kakor Lotos, podvržena hierarhiji treh stopenj znanja, kot omenjamo zgoraj, katerim prav tako ustrezajo tri stopnje bivanja. To so:

1. Stind. *laukika* (posvetno)
 2. Stind. *lokottara* (nadnaravno)
- in
3. Stind. *lokottaratama* (transcendentalno)

Transcendentalno znanje, ki ustreza tretji stopnji bivanja, je mogoče doseči s pomočjo poglobljenega preučevanja *brez-podobja* (*nirābhāse*) ali *brez-pojavnosti dharma*, dojemanjem neprenehanja in nenastajanja in uresničenjem *brez-substančnosti* v stopnji *Tathāgate*¹⁶ (Kalupahana 1992, 178–9).

Trodelnost razlikovanja ali tri spoznavne metode lahko zasledimo tudi v budizmu *Huayan* (華嚴) (Grant 1994, 35), ki sledi učenju *Avatamsaka sutre*,¹⁷ od koder tudi ime šole.

Prostor, kjer se odvija to žarenje posledic Budovega razsvetljenja, je označen z aluzijo dveh mogočnih *Sālā* dreves. (Glej FGDCD, 1134) Dogajanje je s tem, kakor pri Wangovi sliki, postavljeno v zgodovinski samostanski gaj *Jetavana*.

Wang Weijev gaj nesmrtnih žerjavov

Žerjav kot simbol razsvetljenega (budističnega) modreca

Wangov odsev na zrcalu Sujeve duševnosti nas popelje skozi vrata istega gaja, ki v budistični literaturi predstavlja vrsto ikonografskega kraja vznika budizma in prihoda kvantuma razsvetljenja v tostranstvo. Na tem mestu je treba poudariti, da enotnost kraja dogajanja odpira možnost primerjave ali dodaja eno izmed ravni

16 Kit. *Rulai* 如來 (»Tako prišel«), kar je eno izmed imen Bude.

17 Kit. 大方廣佛華嚴經 *Dafangguang fohuyan jing* ali krajše 華嚴經 *Huayan jing*. Dobesedni prevod naslova je *Okrašena z rožami*.

ustrežanja, saj deluje kot vrsta ploščadi, na kateri ovrednotimo dva aspekta življenja na poti proti razsvetljenju. Ko vstopimo skozi vrata gaja, postanejo naš osrednji model vrednotenja poti do razsvetljenja budistični menihi, katerih duševnost, izražena tudi prek zunanosti, je utemeljena z metaforo žerjava in srca (uma), ki je kot ugasel, hladen in siv pepel.

Žerjav je pogosto upodobljen in izrečen simbol nesmrtnika, modreca, ki je dosegel izpopolnjenje svoje narave v tostranstvu. V budističnem smislu imamo v podobi žerjava tako podobo razsvetljenega meniha, ki se je izpopolnil na vseh nivojih svoje duševnosti ali zavesti. Kljub njegovi nadnaravnosti in nesmrtnosti je simbol žerjava precej tostranski, ta nebeška ptica je v metaforah in upodobitvah namreč postavljena v simbolni odnos z dejstvom kletke, ki ga veže na tostranstvo in iz katere se na koncu osvobodi in odleti v nebo. Njegov let proti oblakom je metafora za prehod v idealno, popolno stanje nebeškega sveta. Prehod je osvoboditev tostranskosti nečiste narave. Kot smo že omenili, nosijo ptice v kitajski simbolni tradiciji močne navezave na kozmološko resničnost, gibljejo se namreč skupaj s silami narave, njihov medvrstni odnos pa predstavlja urejenost in dejansko tudi kozmološko veljavo družbene hierarhije in razlik med vrstami ljudi. Velikokrat je upodobljen sedeč na visokem boru (*song* 松), kar v navezavi na simbolni pomen drevesa tvori poseben ikonografski par (Brinker, Kanzawa in Leisinger 1996, 170). Bor se pogosto pojavlja tudi v povezavi z budističnimi *bodhisattvami*, menihi in patriarhi, kjer predstavlja eno izmed notranjih plemenitih duševnih lastnosti osebe, ob kateri stoji. Nasploh bor simbolizira dolgoživost oz. vztrajnost in stanoovitost v gojenju notranjih kvalitete (Williams 2006, 317). Prenesen v svet metafor budizma *chan* in *tiantai* 天台 bor verjetno predstavlja dolgotrajnost cikla življenj, skozi katera se ohranja skladiščna zavest. To jedro človekove narave in zavesti je notranje izvorno čisto, skozi premagovanje notranjih ovir in postopno doseganje višjih stopenj zavesti pa dosega dolgoživo in nespremenjeno osvobajanje od sveta iluzij. Vzdržnost in sledenje tehnikam meditacije in Budove dharmae, ki razsvetljuje um, je enako vzdržnosti in neupogljivosti bora, ki ga vejejo vetrovi tostranstva, iluzije, ki so dejansko vetrovi uma.

Zgoraj smo omenili, da žerjav simbolizira nesmrtnika, nebesno bitje, kar je pomensko preneseno tudi na stopnjo zavesti, magičnosti ali razsvetljenja. Kitajska mitologija nosi verovanje, ki govori o tem, da žerjavi, ki dopolnijo šesto let, prenehajo jesti trdno hrano in samo še pijejo (Williams 2006, 118–9). Jasno je, da je njihova koščena podoba uporabljena kot ena izmed vzporednih pojavnih lastnosti tudi v Sujevi pesmi in morda precej razširjena tudi v izrazju drugih pesnikov dinastij Tang in Song. Če prenesemo pomensko sfero na metafizično raven, starost spremlja njen starostni videz zgolj simbolično, kot vzporedni znak iste pomenke slike. Vendar, kot rečeno, starost je tukaj predvsem »neskončno« odmerjeno

časovno obdobje, skozi katero veje pot velike duše, izpopolnjene v lastni naravi in modrosti.

Simbol žerjava ali njegovo podobo, kakorkoli se odločimo videti, je najobširnejše in morda najpogostejše v svoji poeziji uporabljal tangovski pesnik Bai Juyi (白居易). (Glej Spring 1991, 8–18) Kot primer takšne pesmi, ki vključuje tudi preboj te rajske ptice iz kletke tostranstva, kar lahko v primerih politične kritike razumemo tudi v smislu preboja velikega talenta iz omejitev trenutnega položaja brez moči, lahko navedemo slednjo pesem (BJYJ, 658):

我本海上鶴，偶逢江南客
感君一顧恩，同來洛陽陌
洛陽寡族類，皎皎唯兩翼
貌是天與高，色非日浴白
主人誠可戀，其奈軒庭窄
飲啄雜雞羣，年深損表格
故鄉渺何處？雲水重重隔
誰念深籠中，七換摩天翻¹⁸

Po izvoru sem žerjav
z morja
nekoč srečal gosta
iz JiangnanaJiangnan
Ganjen od tvoje skrbi
te spremil
po poteh Luoyanga
kjer malo je takšnih moje vrste
kjer le moja bela krila
sijejo belino
moje vedenje je od neba in plemenito
in moja belina
ni od dnevne kopeli
moj gospodar je resnično ljubeč
a njegovo dvorišče
preozko zame
pomešan z jato piščancev
se borim za hrano
ko leta beže
izgubljam svojo нрав

18 Pesem nosi naslov: »V imenu žerjava« 《代鶴》 (BJYJ, 658).

moje domovanje v meglicah
 le kje?
 od njega ločen z vodami in oblaki
 plast za plastjo (do višav)
 Kdo ve kako je v kletki biti?
 Sedemkrat sem perje menjal
 ki dotika se neba.

Baijev prevoj v kožo tega nebeškega bitja kaže sicer na aspekt njegove utelešenosti v človeškem delu sveta, kjer žerjav predstavlja modreca oz. učenjaka z nebeškimi lastnostmi, ki ga vežejo na prostore nad zemeljskim. Hrani se (kruh si služi) med manjvrednimi od sebe, navadnimi kokošmi, čiste beline notranjosti ni v nobeni osebi v njegovi okolici. Tukaj sicer naletimo na pomen, ki je v prvem koraku malce oddaljen od našega razumevanja. Prehaja namreč po poteh aluzije, ki nas popeljejo do Zhuangzija (莊子). V poglavju »Tian yun« 天運 (»O gibanju neba«) Laozi (老子) odgovarja Kongziju (孔子):

夫播糠眯目，則天地四方易位矣；蚊虻嚙膚，則通昔不寐矣。夫仁義憊然，乃憤吾心，亂莫大焉。吾子使天下無失其朴，吾子亦放風而動，總德而立矣。.../夫鵠不日浴而白，烏不日黔而黑。黑白之朴，不足以為辯；名譽之觀，不足以為廣。(Zhuangzi 1991, 254)

Če nam v oči pade prah ali luščina, potem štiri strani pod nebom za nas spremenijo svoj položaj. Če komarji in obadi predrejo našo kožo, potem vso noč ne moremo zaspiti. Toda ta bolečina človečnosti in pravičnosti vznemirja moje misli in povzroča veliko zmedo. Če bi ti, moj učenec, povzročal, da ljudje ne bi izgubljali svoje naravne preprostosti in bi posnemal veter v neomejenosti njegovega naravnega gibanja, bi obstal v svojih naravnih lastnostih. .../ Žerjavu se ni treba vsak dan umivati, da bi bil bel, in vrani vsak dan mazati črno, da bi bila črna. Naravnost njune črnosti in beline ne ustvarja nobene osnove nasprotjem. Slava in hvala, ki jo ljudje radi vidijo, jih ne naredita večje, kot dejansko so.

Odlomek je vreden celostne navedbe, ki okoli iskane podobe žerjava naplete veliko drugih pomenskih nizov, dragocenih pomagal za razumevanje pomena podobe v naši pozornosti. Osredje razprave teče okoli problema stvarjenja ali verodostojnosti razlike, ki v sebi nosi ontološko vrednotenje narave posameznika. V Zhuangzijevega mnenju, ki govori iz ust Laozija, izboljšavi notranje preobrazbe po principu kvalitativnega prehoda med »objektivnimi« stopnjami narave in takšnosti stojijo nasproti naravni mehanizmi in dejstva stvarnosti. V očeh se lahko znajde umazanija, po kateri dialektična določila sveta dejansko razkrijejo svojo arbitrarno

naravo. Domnevna pomanjkljivost je lastnost, ki služi spoznanju resničnosti. Dejstvo naše telesnosti nas naredi dovzetne ali nas poveže v določeno razmerje s stvarnostjo, ki znotraj naše duševnosti ustvarja sekundarne posledice, takšne, ki niso enake vzroku. Človekova plemenitost ne izvira iz njegovega očiščevanja, ker pozunanjeno, zamišljeno čiščenje ni v skladju z dejansko umazanostjo. Bližina budizmu se riše v potezah izpeljave oz. metode izpeljave ontološke, logično definirane stvarnosti v razmerju do duševnosti. V tem primeru nas o pomenu in kakovosti žerjava kot podobe, ki nastopa v tem spletu misli, pouči smisel in naslon razprave. Ta razprava je namreč smiselna v naslonu na njeno nasprotje in pozitivna v smislu vrste negacije svojega nasprotja, ki ga uporablja v svojem logičnem ustroju. Žerjav je torej v drugačnem smislu mišljen kot gradacija nižjega, črnega stanja. Kvalitativna razmerja obstajajo povezana prek simboličnih in jezikovnih spleto nagovorjene vsakdanjosti. Življenje simbola lahko biva v rabi, ki je popolnoma neodvisna od aluzije, ob kateri vznika pomensko. Aluzija se lahko rabi delno. V prenosu daoističnih misli in sveta, ki lebdi za simboli, v svet budistične misli se lahko ohrani samo del slike. Baijev žerjav je ujet v epistemološko ali ontološko kletko posvetnega bivanja, ki je v nekaj stoletjih (morda ponovnih rojstev) presežena. Način, kako je presežena, nam razodene budistično navezavo. V sedmih menjavah perja lahko prepoznamo sedem stopenj bivanja, ki v stopnjevanju vodijo proti zadnjemu vzponu v nebo, razsvetljenju (osma stopnja, ki ni stopnja). Osem stopenj zavedanja in napredovanja proti razsvetljenju znotraj budistične misli smo spoznali že v prvi pesmi. Povezava z menihi v Budovem vrtu je življenje žerjava po sedmih stoletjih, po sedmih stopnjah zavedanja oz. rasti, ki jih prebrodijo v tostranstvu. Takrat se (po mitološkem izročilu) žerjavi prenehajo hraniti, od koder tudi povezava med koščenostjo izčrpanih menihov.

Podobe z mislimi, ki jih navajamo zgoraj, se združujejo tudi v budistični metafori ali poimenovanju *helin* 鹤林 (žerjavova drevesa/gaj), ki je sinonim za *Sālā* drevesa v *Jetavana* vrtu (FXDCD 1925, 1911).

Siv pepel in ovelo drevo kot simbola notranjega umirjenja

Tudi metafora hladnega ali mrtvega pepela kaže na dvojno pomensko nanašanje, ki vendarle izvira iz skupnega izvora. V *Zbranih delih Su Shija* lahko beremo opombe, ki ugotavljajo osnovno aluzijo metafore v povezavi z Zhuangzijem. Izbira temelji na dejstvu, da je raba metafore verjetno najzgodnejša v omenjenem besedilu. Zgodnje budistične sutre, ki imajo veljavo znotraj kitajskega budizma, metaforo ali podobo pepela navajajo zelo poredko. Morda v tem dejstvu prepoznavamo prevladujočo tradicionalno kitajsko vsebinsko motivacijo metafore ali simbola pepela v

svoji samostojni veljavi. Obstaja pa sicer tudi majhna ovira, ki se pojavlja v obliki Śūraṅgama sutre, toda o tem več v nadaljevanju besedila.

Zhuangzijeve omemba imenovane besedne zveze je v sledečem odseku besedila (*Qi wu lun*):

南郭子綦隱几而坐，仰天而噓，嗒焉似喪其耦。顏成子游立侍乎前，曰：「何居乎？形固可使如槁木，而心固可使如死灰乎？今之隱几者，非昔之隱几者也。」 (Zhuangzi 1991, 17)

Ziqi iz Nanguoja je nagnjen naprej sedel na svojem stolu. Strmel je navzgor proti nebu in umirjeno (globoko) dihal. Bil je v zamaknjenosti in bilo je videti, kot da je izgubil zavedanje o tem, da je kdorkoli v njegovi bližini. Ziyu iz Yanchenga, ki je stal pred njim, ga je ogovoril z naslednjimi besedami: »Ali je to mogoče? Ali lahko telo postane kot ovenelo drevo in ali lahko um postane kot ugasel pepel? Še nikoli nisem videl, da bi njegovo telo bilo nagnjeno naprej v takšni pozi.¹⁹

Cvetenje budizma v kitajskem okolju po zelo naravni in samoumevni poti pozneje povzame metaforični zvezi »kot ovenelo drevo« (如槁木) in »kot ugasel pepel« (如死灰). Njuna uporabnost je, verjetno tudi po zaslugi zgornjega besedila iz Zhuan-gzija, osredotočena predvsem na opise stanja globoke meditacije. Pojavljata pa se predvsem ali najpogosteje v *chan*-budističnih besedilih, tako laičnih kot kleričnih, kakor tudi v poeziji z budistično ali daoistično vsebino. V celotnem obdobju dinastije Song se omenjeni metaforični zvezi pojavljata v povezavi s *Caodong* (曹洞宗) vejo budizma *chan* oziroma s tehniko meditacije *mozhao* 默照, ki je takrat stala v osredju pozornosti debat med imenovano šolo in šolo Linji (臨濟宗) budizma *chan*. Šola *Caodong* se je namreč v dinastiji Song imenovala tudi *Gaomu sihui chan* 槁木死灰禪, v prevodu *Chan posušenih dreves in ugaslega pepela* (FGDCD: 852). De-bata o tehniki meditacije obeh šol je bila v ospredju vsega doktrinskega dogajanja znotraj *chana* dinastije Song. Ali je Su v svoji pesmi nagovarjal kak vsebinski odsek te debate, je na tem mestu skorajda nemogoče reči. Vsekakor pa obstajajo, poleg *Lankavatara sutre*, ki je temeljno delo, na katerega se naslanja tradicija *Caodong*, tudi določeni namigi v obliki meniške poezije, ki Sujevo izrazje ob Wang Weijevi sliki približajo retoriki zagovornikov tehnike *mozhao* meditacije oz. meditacije *tibe razsvetlitve*. Primere in izsek vsebine razprave bomo omenili na koncu tega odseka.

Življenjsko obdobje, ko ugasnejo vse ambicije in emocionalni naboj postopoma poide, je zima našega življenja. Mirovanje in umik v nedejavno notranjost konec jeseni, ko mraz pritiska in stopnice pred našim duševnim prebivališčem ledenijo

19 Moj prevod na tem mestu sledi opombam in komentarju k besedilu: Zhuangzi 1991, 18–9.

vse do vrat prehoda našega življenja v drugi krog rojstva, morda višji krog zavesti. Vsi ti elementi, skupaj z velikim številom drugih, ki lepo dopolnjujejo življenjsko misel pesnika, se pojavljajo tudi v poeziji Bai Juyija. Tukaj ga velikokrat navajamo kot primer poezije z obronki budistične misli.

今朝閑坐石亭中
 爐火銷殘樽又空
 冷落若為留客住?
 冰池霜竹雪髯翁²⁰

Jutro je
 V spokoju sedim na kamnu sredi paviljona
 plamteči ogenj v peči se je spremenil v oglje
 in moja čaša je ostala prazna
 Mraz padel je
 Kot gost ki ostane za zmeraj
 Zaledeneli ribnik
 Poledeneli bambus
 in starec s snežnimi lasmi

Pesnikova smrt je kot gost, ki je v njegovo življenje prispel za zmeraj. Poleg ugaslega ognja v njegovih prsih pesnik na koncu doda še tri točke opisa samega sebe pred obličjem svojega minevanja. Gladina njegovega uma je zamrznjena (ribnik), njegovo votlo telo (bambus) obdaja hladno mirovanje, star je, bela barva las je barva spokojne pokrajine pod zasneženo preprogo prevladujočega *yina* 阴. Metaforo gladine uma oz. vodne gladine, ki je pomensko aplicirana na epistemološki teoretski okvir razprav *mahāyānskih* suter, smo že obravnavali in utemeljevali s primeri poprej v besedilu. Toda v primerih pesmi vedno znova prihajamo do drugačnega jezika in posebne stave metafor in simbolov v okvirju enotne slike. Tukaj lahko lepo vidimo dopolnjevanje vseh teh pogosto rabljenih budističnih ali kar pesniških simbolov.

V pozni jeseni življenja pogasnejo svetilke, ki umu podajajo ostrino razumevanja razlikovanja in ne-razlikovanja. To, čemur rečemo oster um, počasi neha žareti, vendar to ne pomeni ugasnitev zavedanja. Dež Budovega razsvetljevanja ljudi, ki pada iz njegovega telesa (oblak) na vse pod nebom, je njegova *dharma*, ki je blagodejna ušesom in duševnosti človeka. Njegovo telo še vedno greje ogenj, ki se počasi spreminja v tleči pepel in utrip pesnikovega verovanja v resnico *dharma* se še vedno sklanja pred svojim notranjim Budo in ga časti s prižiganjem kadila. Takšno

20 »Gost zimskega paviljona« 《寒亭留客》: BJYJ, III: 830.

časčenje in verovanje navdajata njegovo telesno kletko s toploto. Bliža se obdobje smrti, ko se skozi vrata bivanja in nebivanja najprej osuje listje, obarvano v barvah tostranstva. Nov krog življenja se pojavi na stopnicah vzpona proti razsvetljenju. Prav to zgodbo lahko namreč vidimo v naslednji Baijevi pesmi, v kateri se prav tako pojavi metafora pepela, ki tokrat še toplo žari v tlenju svoje notranjosti:

涼冷三秋夜
安閑一老翁
卧遲燈滅後
睡美雨聲中
灰宿溫瓶火
香添暖被籠
曉晴寒未起
霜葉滿階紅²¹

Pozno jeseni
Noči so ledeno hladne
V spokojni tišini
Sam starec bivam

Legel pozno zatem
ko je plamen v svetilki ugasnil
Zaspim v blagodejnem zvoku dežnih kapelj

Pepel vso noč tli pod lončenim vrčem
In ga greje
Goreče kadilo segreva košaro in odeje...

Zora je jasna
Hladna
A jaz ne vstanem z ležišča
Stopnice rdeče žarijo
Od zamrznjenega padlega listja

Zgoraj smo omenili, da se v starejših budističnih sutrah in besedilih obravnavana metafora ne pojavi skoraj nikoli. V zelo pomensko razgibani obliki pa se vendarle pojavi v Śūraṅgama sutri. Pri tem je treba dodati, da je vprašanje imenovane sutre izredno zanimivo in v skoraj vseh ozirih nedorečeno. Upravičeno se namreč

21 »Dremež jesenskega deževnega večera« 《秋雨夜眠》: BJYJ, II: 748.

domneva, da sutra ni izvorno *mahāyānsko* besedilo, nastalo v Indiji, ampak da gre za plagiat ali ponaredbo kitajskega izvora iz obdobja dinastije Tang.²² Na to kažejo številna dejstva. V zgodnjih katalogih budističnih del in razpravah na temo budizma je ni mogoče najti. Najdemo jo šele v *Katalogu budističnih besedil iz obdobja Kaiyuan* (*Kaiyuan shijiao lu* 開元釋教錄), kjer je prevod sutre pripisan menihu Huaidiju 懷迪, ta pa naj bi jo v letu 713 prevedel s pomočjo neimenovanega indijskega meniha (T 55 (2154), 669c). Staroindijski zapisi ne obstajajo, prav tako ne obstajajo kakšni zgodnejši zapisi v katerem drugem jeziku. Po naročilu je bila šele stoletja pozneje prevedena v klasično tibetanščino.

Zagotovo je izredno zanimivo, da se naša metafora, ki jo lahko zasledimo predvsem v tradicionalnih kitajskih virih, pojavi prav v tej sutri, ki naj bi bila izum kitajske fuzije *mahāyānske* doktrine v okrilju spojitve *yogācāra* elementov, s teorijo *Tathāgatagarbhe*, ezoteričnega budizma in elementi *Nāgārjunove* metode štirikratne negacije (stind. *catuṣkoṭi*). Morda na tem mestu ni zgrešeno zatrditi, da ti jezikovni elementi in raba metafor ter simbolizma potrjujejo to domnevo.²³

Vrata v novo stanje prebujenja: bambus in struktura drevesa kot metafori duha

Vrata v budističnem izrazju simbolizirajo prehod iz življenja v življenje, iz stopnje zavedanja v naslednjo stopnjo. Pred vrati samostana *Jetavana*, ki ga slika Wang Wei, namesto dveh *Sālā* dreves ustrezno stojita dva bambusova grma. Bambus kot simbol je rabljen tako pogosto in široko, da ni treba posvečati preveč prostora za podajanje in utemeljevanje primerov rabe. V splošni rabi predstavlja bambus simbol skromnosti kot vrline. Nekateri viri ga opisujejo tudi kot simbol starosti, saj so njegovi listi in stebila vedno zeleni in nespremenljivi (Eberhard 1990, 29–30). Budistična misel, še posebej *chan*, praznino bambusovega stebila povezuje z dosežkom notranje praznine izpopolnjenega človeka. Gre za praznino konceptov, idej, želja itd. Zaledenelost bambusovih stebel v metaforo vključi tudi stanje zavesti, kar smo omenili že v interpretacijah simbolike vodne gladine. V slikarski umetnosti *chana* se simbolizem bambusa razvije še natančneje. Cel predstavlja predvsem pokončnost in trdnost etičnih vrednost, medtem ko njegovo deblo predstavlja vrlini iskrenost in poštenost ter čistost praznine notranjosti (Brinker, Kanzawa in Leisinger 1996, 185).

Verza 交柯亂葉動無數 in 一一皆可尋其源, ki smo ju prevedli:

22 Dalje glej: Hurvitz 1967 in Epstein 1976.

23 Omembe vredna odlomka sta: T 19 (945), 110a in 146b.

»na prepletenih vejah listje šumi – nešteto
vsakega k njegovem viru
se lahko sledi«,

opisujeta izredno slikarsko natančnost Wang Weijsa. Njihov pomen je torej dobeseden in se nanaša predvsem na podobo slike. Grantova (1994, 54) v tej prisposobi prepozna metafizično resnico. Enoten vir vsakega izmed nešteti listov po njenem mnenju kaže na univerzalni princip (理 *li*), ki je prisoten v sleherni pojavi obliki enotnega bivanja. Dodaja pa tudi možnost, da omenjena prisposoba predstavlja epistemološki koncept *shi shi wu ai* 事事無礙, ali *ne-oviranje predmeta in predmeta*.

Vse to je seveda mogoče. Toda po drugi strani je v okviru vprašanja načina pomen-ske rabe metafore nujno vedeti, kako je razlikovanje ali nerazlikovanje listja in vej drevesa rabljeno v metafori tudi drugje v budističnih razpravah.

Sami predpostavljamo, da gre za preprosto stopnjevanje delov drevesa (izvir (ko-renine), deblo, veje in listje), ki predstavljajo hierarhijo gradnikov na poti do spoznanja izvira, ta pa v sebi nosi počelo narave vseh delov, ki poganjajo iz njega. Prepletenost vej in listja je po tem ključu prisposoba za videnje stvarnosti s strani uma v zablodi, ki ne pozna temeljnih načel razlikovanja med gradniki navidezne stvarnosti. Ravna in jasna pot proti izvoru predstavlja neoviran vzpon proti spoznanju vseh spoznanj in končno do izpopolnitve modrosti. Pomenska vloga bambusa v tej prisposobi je verjetno trditev, da na koncu, ko se prebijemo skozi splet navidezne posameznosti, spoznamo notranjo praznino izvora samega. Skozi svet se prebijamo s postopnim epistemološkim in psihološkim aparatom, ki na koncu v hipu vstopi v praznino in nesmisel stopnjevanje poti. Pot do razsvetljenja je v tem oziru postopna in nenadna hkrati, to pa nas pripelje med drugim tudi do *Laṅkāvatāre* in budizma *Caodong*, ki sledi omenjeni sutri (Kalupahana 1992, 182).

Zaključek: Več načinov razsvetljenja? – Su Shijeva pesem kot meditacija na temo dveh tradicij doktrine o razsvetljenju

Šola *tihega razsvetljenja*, ki se je razvila znotraj *chanovske* šole *Caodong*, je v najožjem smislu neposredno nadaljevanje *Laṅkāvatāra*-aspekta osnov budizma *chan*, ki jih je vzpostavil Bodhidharma. Na »nasprotnem« bregu pa imamo *gongan* (公案) aspekt, razvit v šoli *Linji*, ki izhaja iz logične metode *Vajracchedike* in osnuje svoj vpogled v naravo sebstva na t. i. jezikovni metodi kontemplacije. Tako je vsaj videti na površju. V dinastiji Song se imenovana nazora srečata v dveh šolah meditacije, ki izvirata iz obeh tradicionalnih vej budizma *chan* na Kitajskem. Prvo smo že omenili, medtem ko je tista, ki izhaja iz smeri *Linji*, nosila ime *kanhua chan* (看話禪). Na tem mestu

ga lahko poimenujemo tudi *semiotični chan*. Osebi v ospredju velike javne razprave v dinastiji Song sta bila Hongzhi 宏智 (1091–1157) Dahui 大慧 (1089–1163) (Schlütter 2002, 109–10). Toda osrednji zabeleženi zgodovinski dogodki, ki obravnavajo razpravo o pojmu in sredstvih razsvetljenja, se vsaj navidezno pojavljajo v času, ki sledi življenju Su Shija. V razpravah gre pravzaprav bolj za napad pripadnikov šole *Linji* na Šolo meditacije tihega razsvetljenja kot obratno. Izpričana vsebina tako obsega predvsem kritike Dahuija in nekaterih drugih pripadnikov iste šole ter pisna pričevanja o vsebini napadene tehnike meditacije.

Osrednja tema razprave je prav bistvo odnosa do razsvetljenja v obeh šolah. *Dahui* kritično ne obravnava samo imenovane šole meditacije, ampak to šolo v okviru celotne tradicije *Caodong*, ki po njegovem mnenju zanemarija koncept razsvetljenja oz. osvoboditve (Schlütter 2002, 110). To *sedenje v tišini* (*qingzuo* 清坐) je po njegovem mnenju namenjeno laičnim literatom, ki želijo v svojem polovičarskem odnosu brez poglobljenega dela znotraj sebe kar na hitro doseči razsvetljenje. Njihovo ukvarjanje je osredotočanje na stvari sekundarne narave ali, kot pove Dahui, na *listje in veje*.

V okviru budistične doktrine o naravi samega razsvetljenja gre dejansko za vprašanje razmerja med *inherentnim razsvetljenjem* (*benjue* 本覺), ki ga vzpostavljajo doktrinski začetki *chana* in *uresničitvijo razsvetljenja* (*shijue* 始覺). Šola *tihega razsvetljenja* ne ustvarja temeljne razlike med konceptoma oz. stopnjama bivanja. Razsvetljenje je, v neposredni navezavi na tradicijo *Laṅkāvatāre*, razumljeno kot *izven besed in podob*, vzniklo v brez-besedni tišini. Dahui poudarja, da nas resnica prvega Bude uči o tem, da je treba najprej doseči razsvetljenje in da se spoznanje svoje lastne narave izvrši za tem (Schlütter 2002, 114). Odnos do temeljnega *razsvetljenja* pri tem ostaja enak v obeh šolah. Iz epistemološkega stališča tradicije *Laṅkāvatāre* pa po drugi strani izhaja, da je sleherno razlikovanje med iluzijo in razsvetljenjem iluzija. Slika podobe, ki se pojavi na zrcalu naše duševnosti, razuma, je neobstoječa v smislu razlike. Miselni, jezikovni in emocionalni odziv nanjo je iluzija v svoji temeljni definiciji.

Meditacijska ali logična metoda šole *Linji* leži v osredotočenju na osrednje fraze (*huatou* 話頭) *gongana* (公案), kar naj bi vodilo do prebojnega spoznanja in posledično razsvetljenja (Schlütter 2002, 115).²⁴

Kot primer izrazja in miselnega ustroja, ki najlepše predstavlja srž Šole meditacije tihega razsvetljenja, lahko navedemo Hongzhijevo (宏智) pesem *Napis o tihem*

24 Stališče ni povsem točno oz. je zastavljeno precej pomanjkljivo. Osnovne metode analize, povezane z jezikom, kažejo precej širši sistem ali globljo interpretacijo pomena razčlenitve *gongana*. Dalje o semiotičnih metodah v budizmu *chan* glej: Zong 2005, 548–602.

razsvetljenju.²⁵ Izrazi in metaforična sredstva, ki jih pesem uporablja, nam razkri-
vajo podobnost s Sujevo pesmijo, kontrast med slikami v omenjeni pesmi pa je v
prenesenem videnju zelo podoben kontrastu med šolama *chan* meditacije. Poglej-
mo si dobesečni prevod odseka te pesmi (T 48, 100 a-b):

默默忘言。昭昭現前。鑒時廓爾。體處靈然。
靈然獨照。照中還妙。露月星河。雪松雲嶠。
晦而彌明。隱而愈顯。鶴夢煙寒。水含秋遠。
浩劫空空。相與雷同。妙存默處。功忘照中。
妙存何存。惺惺破昏。默照之道。離微之根。

V popolni tišini pozabiš besede
Popolna jasnost vznikne pred teboj
Ko odseva si prostran
V tvojem telesu je nadnaravno
In božansko razsvetljuje brez navezav
Da se v razsvetljenju vrneš k transcendentnemu-
Rosni mesec na zvezdni reki (rimska cesta)
Zasneženi borovci oblačnih vrhov
V temi je svetlejša
Skrito je bolj vidno
Žerjav sanja o zimskih meglicah
Voda nosi oddaljeno jesen
Neskončni veki so popolnoma prazni
Vse pojavnosti so popolnoma enake
V tišini se skriva transcendentno
Doseganje je pozabljeno v njeni razsvetlitvi
Kje biva transcendentno bivanje
Ki modro razbija temačnost?
Na poti tihega razsvetljenja
Ležijo korenine razveze od sveta iluzij

Do tod beremo, kaj se dogaja z našo notranjostjo v stanju meditacije. Pomeni
simbolov ali metafor so nam do tod že jasni, v medsebojni povezavi tvorijo mrežo
pripovedi, ki zajema vse ozire ravni zavedanja. Pomembneje je, da v pesmi nale-
timo na rabo metafore strukture drevesa v smislu časovne razsežnosti bivanja in
posledično tudi stopenj zavesti oz. zavedanja, ki jim človek v svoji zaslepljenosti,
ko se prične prebujati, sledi v nasprotni smeri. Uvid se prične v razlikovanju listov

25 《默照銘》»Mozhao ming«.

in vej. Značilnost rasti bambusa je podzemna povezava vseh bilk in listov na njih z enim velikim spletom korenin, ki izvirajo iz ene same. Struktura podzemnega dela tako ni sama po sebi umevna, niti razvidna iz upodobitve bambusa. Morda je tukaj meja, na katero naleti tisti, ki opazuje sliko. Potovanje se nadaljuje v »prostoru« onkraj upodobljenega.

Dalje lahko beremo še naslednje odseke pesmi (T 48, 100 a-b):

百川赴海。千峰向岳。

Sto rek se steka v eno morje in tisočeri vrhovi stoje na obronku velike gore.

Besede ponovno pletejo mrežo, ki jo lahko dojemamo tudi pri strukturi drevesa. Poleg logične izjave seva odsev metafore tudi dva aspekta našega bivanja: duševno in telesno. Ob vrnitvi k prvi pesmi in metaforični besedni zvezi žada, ki vznika iz gore, lahko prepoznamo pomensko vrednost, ki je poprej nismo. Žad, ki vznikne iz gore, je izluščen prek vaje in očiščevanja aspekta naše telesnosti, medtem ko nosi lotos, ki poganja iz blata iluzije tega sveta, duševno ali umsko aplikacijo (T 48, 100 a-b):

默照理圓。蓮開夢覺。

Ko je princip razsvetljujoče tišine izpopolnjen, se lotosov cvet razpre in nastopi prebujenje iz sanj.

Oznaka *Chana ovenelih dreves in ugaslega pepela* se nanaša tudi na končno stopnjo tihe meditacije, ko telesa postanejo prazna in se roke v *mudri* razsvetljenja povežejo s praznino vesolja (T 48, 100 a-b).

Iz stališča nauka o *razsvetljenju v tišini* je *prebojno razsvetljenje* sekundarno, kot so *veje* in *listje* (Schlütter 2002, 120).

Listje in veje literarnega in slikarskega izraza vesoljne poti so besede in podobe (Hawes 2005, 11). Morda je Sujeva besedna pripoved, ki jo spremljamo v te dveh verzih, obrnjena prav v to smer. Možni metaforični pomen omenjenih verzov bi se lahko potemtakem navezoval tudi na jasnost Wangovega sporočila ali jasnost simboličnega sestava slika, sekundarnega simbolnega pomena. Možnosti je vsekakor več.

Našemu morju besed in vsebini *chanske šole Caodong* lahko prispeva tudi sodobnik ter pripadnik šole *tihega razsvetljenja*, Zhenxie Qingliao (真歇清了). Prek njegovega izrazja na temo *tihega razsvetljenja* lahko povežemo frazo »kot ovenelo drevo in ugasel pepel« z zgoraj obravnavanim odlomkom iz *Zhuangzija*. V delu *Zhenxie Qingliao chanshi yulu* 《真歇清了禪師語錄》 (*Zapis besed chanskega*

mojstra *Zhenxie Qingliaota*) najdemo preoblikovano obliko besedne zveze (X 71 (1426), 786b):

/.../心似枯木寒灰/.../

/.../razum je kot ovenelo drevo in hladen pepel/.../

Povezava s prvimi stavki v *Zhuangziju* je v naslednjem odlomku (X 71 (1426), 784a):

/.../如嬰兒相似。東西不辯南北不分。六根門頭一時休歇/.../

/.../biti kot otrok, ki ne razlikuje med vzhodom in zahodom ter ne razloči med jugom in severom, v tem trenutku počivati na koncu vrat šestih korenov (šestih čutov)/.../

Bambus ni postavljen pred vrata samostana kar tako. V stanju *tihlega razsvetljenja*, ko sta um in telo človeka označena z metaforično frazo *kot posušeno drevo in hladen pepel*, drevo namreč nima listov tostranstva ali podob in besed, njegove veje so gole (Brinker, Kanzawa in Leisinger 1996, 58). Bambus pred vrati je simbol stanja, ki je pogoj za vstop na naslednjo stopnjo zavesti ali poti proti razsvetljenju. Njegove značilnosti so oznaka za notranje stanje tistega, ki vstopa. Potrditev v okviru tradicije *Caodong* najdemo na številnih mestih, v spisih učiteljev in menihov. Primer besed meniha *Furong Daokaija* (芙蓉道楷) (1043–1118) primerno ponazarja naše misli (X 68 (1318), 382a):

入道之徑。內虛外靜。如水澄凝。萬象光映。不沉不浮。萬法自如。

Pot vstopa v dao je biti znotraj prazen in zunaj miren kot voda, bistra in zamrznjena. Potem vse stvari (pojavi) jasno odsevajo druga drugo (na gladini vode) in niso niti potopljene niti plavajoče. Vse dharme bodo takšne.

Prav tak je bambus z ivjem, snegom ali ledom na steblih: znotraj njega je praznina in zunaj njega umirjenost zaledenele vode.

Pesem izteče svoj tok v postopnem stopnjevanju drugega verza v paru. V zaključku, ki mu je namenjen ta prostor, spremljamo pesnikovo oceno, katere vsebino smo nekako spoznali že poprej, v samem telesu pesmi. S preseganjem podob, kar je v nekem smislu najvišji ideal *chanovske* poezije in slikarstva, Wang Wei v pesnikovih očeh preseže realizem Wu Daozija, katerega mojstrsko posnemanje sveta podob in mogočna slikarska tehnika zgolj valovijo gladino uma. Ne nekem drugem mestu Su o Wangovi poeziji in slikarstvu zapiše: »V njegovih pesmih so slike in v njegovih slikah pesmi.« (Xiao 1996, 73)

Postskriptum

Že v uvodu smo omenili, da osnovni namen pričujočega sestavka ne leži v kakršnikoli sintezi posameznih dejstev ali ugotovitev, ki smo jih uspešno ali neuspešno pletli okoli obravnavanih pesmi. Osrednja ugotovitev, ki jo lahko dosežemo v tovrstnem branju pesmi, lahko v prvi vrsti leži predvsem v opredelitvi do dejstva obstoja ali neobstoja posebne pomenske sfere pesniškega jezika. Naslednja stopnja po tej lestvici izpeljave je ugotavljanje narave t. i. jezika budističnih metafor. Oboje v nekem smislu leži onkraj same vsebine posameznih pesmi in se nanaša med drugim tudi na semiotični ustroj jezika, ki je v dopolnjevanju s kulturnim ozadjem, ki ga osmišlja in predstavlja nekakšno platno ali sliko na katerega riše ali prerisuje. Dejstvo obstoja omenjenih jezikovnih ravni in narava njihovega delovanja je pred-predpostavka našega dela, predstavlja namreč osnovni pogoj ukvarjanja in vsebinskega poizvedovanja, kot je naše. Vsekakor pa lahko zatrdimo, da smo tudi na naši poti v obronkih neke zaključene celostne podobe, ki je tako kratki razpravi sicer nedosegljiva. Ta podoba vendarle govori o obstoju določenih pomenskih ravni poetičnega jezika, med katerimi je mogoče prehajati po določenih pravilih in z naslonom na določeno vsebinsko ozadje. Simbol, ki med seboj združuje metaforično in aluzivno, je sicer, če ga jemljemo posamezno, v neprestanem prehajanju med različnimi podobami ali pomenskimi spleti, katerih pomen se ustali in razjasni samo v povezavi vseh elementov izraza in izgradnje z vsemi. Pesem ali slika sta prav v tem smislu majhna podoba makrokozmosa.

Kot rečeno ali videno, se nam je skozi proces poglobljenega branja prikazalo tudi mnogo drugih, stranskih namigov ali »listov« našega narobe obrnjenega drevesa. Izmed pomembnejših, tudi za interpretacijo ene izmed pesmi, je zagotovo povezava med Sujevo retoriko in rabo jezika v razpravah *Caodong* šole budizma *chan*. Veliko sodobnih avtorjev, ki se ukvarjajo s tematiko budističnega pesništva v dinastijah Tang in Song, se namreč z neko posebno težnjo dotikajo problematike *chana* in njegovega doktrinskega ozadja sorazmerno površno. Metafore ali simboli, odvisno od tega s katere strani jih obravnavamo, so velikokrat dojeti brez svoje referenčne vrednosti in kontekstualnega ozadja. Prav tako je v veliki meri, kadar gre za problematiko budizma v poeziji dinastije Song, zanemarjena posebna povezava med svetom, ki ga tke slikarstvo v navezavi na poezijo. Velika izjema je po našem mnenju A. Murck, katere razprave v veliki meri upoštevajo celovitost vseh ravni misli in stvarjenja v dinastiji Song.

Z utemeljitvijo povezave med podobami, ki jih zasledimo v pesmi, lahko vsebino in ustrezen prikaz Budovega razsvetljenja povežemo z določenimi sutrami ali miselnim ukvarjanjem določenega obdobja. Povezave v neki meri odpravljajo

domnevno nedoločnost vsebinske vrednosti poezije ali jo v nekih ozirih zgolj ozemljijo za nekaj trenutkov.

Problem predstavlja tudi dejstvo, da kratki prikaz domnevnega ozadja obravnavane pesmi seveda samodejno ne implicira obstoja širšega telesa, ki predstavlja posplošen način izražanja, prikazovanja ali branja. Mimo tega dejstva v tako omejeni razpravi žal ne moremo.

Na gladini sprotnih opazanj valujejo predvsem posamezne razlage ozadja simbolov in umestitve metafor. Velikokrat so te prevladujoče budistične vsebine, toda nasploh ne moremo govoriti o samo budističnih metaforah, v obličju laične, kakor tudi budistične doktrinske veljave, tradicionalne misli in jezikovne rabe namreč ves čas potekajo zlivanje, spajanje ter izposoja elementov iz vseh smernic imenovane kulture. Daoistične simbolike v rabi ne moremo popolnoma ločiti od daoističnih in konfucianskih. Šele »konstelacije« zvezd pomena nam lahko podajo odločilno razliko. Iz tega seveda izvzemamo budistično terminologijo, ki je na specifičen način prevzeta iz staroindijskega jezika.

Te »konstelacije« tvorijo po eni strani ikonografske okvirje, ki jih običajno najdemo v navezavi na življenja prvih zgodovinskih osebnosti v budističnih linijah. Po drugi strani pa v njih vidimo izreke logičnih in ontoloških vsebin budističnega miselnega sistema. Povedano dobi svoj smisel v prepletu primarnega in sekundarnega pomena, na tak način kot metafore postajajo neposredno razumljene v vsakodnevnem življenju.

Ko se čopič potopi v črnilo, že slika svoj pomen. Tudi črnilo samo je univerzalna ontološka entiteta, ki vključena v mikro-makro kozmološko sliko v svoji notranjosti krije podobo v podobi, princip v principu. Je gradnik nenehno spreminjajoče se hkratnosti dinamike vsega bivajočega. Toda pomen predmetnosti in njene notranjosti, pa najsi bo ta še tako posamična, odpira skozi svojo specifičnost vpogled v univerzalnost zakonitosti in strukture sveta. Poteza čopiča je ideološki ali realistični izraz poti same. Onkraj formalne manifestacije torej biva notranji onto-moralni definicijski ustroj, ki nosi svojo lastno materializacijo v nematerialnem (»metafizičnem«) in na koncu tudi prestopa okvire svoje funkcijske aplikabilnosti. To je prostor, kjer se univerzalni nedeljivi princip ali pot srečata v svoji množičnosti in enobitnosti. Komplementarna celota, ki v svojem spoznavnem procesu dovoljuje pot navzven in navznoter, pa v svoji utelešeni, človeški manifestacije potenciala in dinamike vpliva, seveda mora imeti ustrezno regulativnost, ustroj sveta, ki vzdržuje, ohranja, rojeva, spodbuja itd. Raj tiči v redu, ki ga v konfucianstvu, daoizmu in budizmu pojmuje kot vrste skladnost z resničnim, meta-formalnim in meta-definicijskim v instancah, ki si sledijo druga za drugo. Popelje nas do harmonije oz. vzpostavitve odnosnosti vpliva in delovanja zakonov veselja.

Seznam kratic

- BJYJ** *Bai Juyi ji* 白居易集
FGDC *Foguang da cidian* 佛光大辭典
FXJH *Foxue jinghua* 佛學精華
LZYJ *Liu Zongyuan ji* 柳宗元集
QTS *Quan Tang shi* 全唐詩
QTW *Quan Tang wen* 全唐文
SSSJ *Su Shi shiji* 蘇軾詩集
T *Taishō Shinshū Daizōkyō* 大正新脩 大藏經
TSJS *Tang shi jianshang cidian* 唐诗鉴赏辞典
X *Xuzangjing yangben* 續藏經樣本

Viri in literatura

- Bai, Juyi 白居易. 1985. *Bai Juyi ji* 白居易集 1–4. Beijing: Zhonghua shuju.
 Bai, Qianshen. 1999. "Image as Word: A Study of Rebus Play in Song Painting (960–1279)." *Metropolitan Museum Journal* 34: 57–72 + 12.
 Beer, Robert. 2003. *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Chicago & London: Serindia.
 Benn, Charles. 2002. *China's Golden Age: Everyday Life in the Tang Dynasty*. New York: Oxford University Press.
 Brinker, Helmuth, Hiroshi Kanzawa in Andreas Leisinger. 1996. "Zen Masters of Meditation in Images and Writings." *Artibus Asiae* 40: 3–384.
 Brotherton, Elizabeth. 2001. "Two Farwell Handscrolls of the Late Northern Song." *Archives of Asian Art* 52 (2000/2001): 44–62.
 Broughton, Jeffrey L. 1999. *The Bodhidharma Anthology: The Earliest Records of Zen*. Berkeley: University of California Press.
Bukkyō hiyu reiwa jiten 佛教比喻例話辞典, uredil Mori Shōji. 1987. Tokyo: Tōkyōdō Shuppan.
 Bunce, Friderick W. 1994. *An Encyclopaedia of Buddhist Deities, Demigods, Godlings, Saints, and Demons with Special Focus on Iconographic Attributes* (1 in 2). D. K. Printworld, New Delhi.
 Chen, Pengnian 陈彭年. 2002. *Song ben guang yun* 宋本广韵. Nanjing: Jiangsu jiaoyu chubanshe.

- Chizen, Akanuma 赤沼智善. 1929. *Kan-Pa shibu shi-Agon goshō-roku* 漢巴四部四阿含照錄. Nagoya: Hajinkaku shobō.
- Chou, Yi-liang. 1945. "Tantrism in China." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 8 (¾): 241–332.
- Conze, Edward. 1967. *Materials for a Dictionary of the Prajñāpāramitā Literature*. Tokyo: Suzuki Research Foundation.
- Dai Nihon Zokuzōkyō sōmokuroku* 大日本續藏經總目錄, uredil Eun Maeda. 1967. Tokyo: Zōkyō Shoin.
- De Bary, Theodore in Irene Bloom. 1999. *Sources of Chinese Tradition: From Earliest Times to 1600, Vol. 1*. New York: Columbia University Press.
- Debon, Günther. 1978. *Grundbegriffe der Chinesischen Schrifttheorie: Und ihre Verbindung zu Dichtung und Malerei*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Eberhard, Wolfram. 1990. *Dictionary of Chinese Symbols: An Essential Guide to the Hidden Symbols in Chinese Art, Customs and Beliefs*. Singapore: Federal Publications.
- Ebrey, Patricia B. in Gregory Peter N., ur. 1993. *Religion and Society in Tang and Sung China*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Egan, Ronald C. 1983. "Poems on Paintings: Su Shih and Huang T'ing-chien." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 43 (2): 413–51.
- Feng, Qi 冯契. 1998. *Zhongguo gudai zhexue de luoji fazhan* 中国古代哲学的逻辑发展 1., 2. in 3. del. Shanghai: Shanghai renmin chubanshe.
- Faure, Bernard. 1997. *The Will to Orthodoxy: A Critical Genealogy of Northern Chan Buddhism*. Stanford: Stanford University Press.
- Foguang da cidian* 佛光大辭典, uredil Xing Yun. 2000. Taipei: Foguang chubanshe.
- Foong, Ping. 2000. "Guo Xi's Intimate Landscapes and the Case of Old Trees, Level Distance." *Metropolitan Museum Journal* 35: 87–115.
- Foxue da cidian* 佛學大辭典, uredil Ding Fubao. 1925. Beijing.
- Foxue jinghua* 佛學精華 1–3, uredil Fang Litian. 1994. Beijing: Beijing chubanshe.
- Grant, Beata. 1994. *Mount Lu Revisited; Buddhism in the Life and Writings of Su Shi*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Gulik, Robert van. 1939. "The Lore of Chinese Lute: An Essay in Ch'in Ideology." *Monumenta Nipponica* 2 (1): 75–99.
- Harrist, Robert E. 1991. "Watching Clouds Rise: A Tang Dynasty Couplet and Its Illustration in Song Painting." *The Bulletin of Cleveland Museum of Art* 78 (7): 301–23.
- Hawes, Colin S. 2005. *The Social Circulation of Poetry in the Mid-Northern Song: Emotional Energy and Literati Self-Cultivation*. New York: SUNY.
- Ho, Peng Yoke, Thean Chye Goh in D. Parker. 1974. "Po Chu-i's Poems on Immortality." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 34: 163–86.

- Hsing, Yun. 2001. *Describing the Indescribable*. Boston: Wisdom Publications.
- Hurvitz, L. 1967. "The Surangama Sutra." *Review in Journal of Asian Studies* 26: 482–84.
- Jullien, Francois. 1995. *The Propensity of Things: Toward a History of Efficacy in China*. New York: Zone Books.
- . 2000. *Detour and Access: Strategies of Meaning in China and Greece*. New York: Zone Books.
- Kalupahana, David J. 1992. *A History of Buddhist Philosophy: Continuities and Discontinuities*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kieschnick, John. 2003. *The Impact of Buddhism on Chinese Material Culture*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Lao Tzu. 2005. *Tao Teh Ching*, prevel John C. H. Wu. Boston, London: Shambhala Classics.
- Lai, Whalen. 1979. "Ch'an Metaphors: Waves, Water, Mirror, Lamp." *Philosophy East and West* 29 (3): 243–53.
- Lavrač, Maja. 1999. *Onkraj belih oblakov: Daoistična in budistična simbolika v poeziji kitajskega pesnika Wang Wei*. Ljubljana: Založba Obzorja.
- Liu, Heping. 2002. "The Water Mill and Northern Song Imperial Patronage of Art, Commerce and Science." *The Art Bulletin* 84 (4): 566–95.
- Liu, Zongyuan 柳宗元. 1979. *Liu Zongyuan ji* 柳宗元集. Beijing: Zhonghua shuju.
- Maeda, Robert J. 1971. "The 'Water' Theme in Chinese Painting." *Atribus Asiae* 33 (4): 240–90.
- Mörth, Christian R. 1987. *Das Lin-chi lu des Ch'an-meisters Lin-chi Yi-hsüan: Der Versuch einer Systematisierung des Lin-chi lu*. Hamburg: MOAG.
- Mu, Soeng. 2000. *The Diamond Sutra: Transforming the Way we Perceive the World*. Boston: Wisdom Publications.
- Murck, Alfreda. 2000. *The Subtle Art of Dissent: Poetry and Painting in Song China*. Cambridge (Massachusetts) Harvard University Press.
- Nelson, Susan E. 1999. "Picture Listening: The Sight of Sound in Chinese Painting." *Archives of Asian Art* 51: 30–55.
- Nienhauser, William H. 1979. *P'i Jih-Hsiu*. Boston: Twayne Publishers.
- Notz, Klaus-Josef. 2007. *Heders Lexikon des Buddhismus*. Erfstadt: HOHE.
- Owen, Stephen. 2006. *The Late Tang: Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827–860)*. Cambridge (Massachusetts) & London: Harvard University Asia Center.
- Quan Tang shi* 全唐詩 1–25, uredil Pedng Dingqiu. 1979. Beijing: Zhonghua shuju.
- Quan Tang wen* 全唐文. 1990. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.
- Rošker, Jana. 2005. *Iskanje poti – Spoznavna teorija v kitajski tradiciji: 1. del – od protofilozofskih klasikov do neokonfucianstva dinastije Song*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

- Schlütter, Morten. 2002. "Silent Illumination, Kung-an Introspection, and the Competition for Lay Patronage in Sung Dynasty Chan." V *Buddhism in Sung*, uredila P. Gregory in D. Getz, 109–49. Kuroda Institute Studies in East Asian Buddhism 13. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Shaw, Miranda. 1988. "Buddhist and Taoist Influences on Chinese Landscape Painting." *Journal of the History of Ideas* 49 (2): 183–206.
- Sirén, Osvald. 2003. *The Chinese on the Art of Painting: Texts by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties*. Mineola: Dover Press.
- Smith, Paul Jakov in Denis Twitchet. 2009. *The Cambridge History of China: The Song Dynasty and its Presursors, 907–1279*. New York: Cambridge University Press.
- Spring, Madeline. 1991. "The Celebrated Cranes of Po Chü-i." *Journal of the American Oriental Society* 111 (1): 8–18.
- Songling ji* 松陵集, uredila Lu Guimeng in Pi Rixiu. 1994. Shanghai: Shanghai shudian.
- Su, Shi 苏轼. 1982. *Su Shi shi ji* 苏轼诗集 1–8, uredil Wang Wengao. Beijing: Zhonghua shuju.
- Suzuki, Daisetz T. 1956. *The Lankavatara Sutra: A Mahayana Text*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- . 1998. *Studies in the Lankavatara Sutra*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.
- Taishō Shinshū Daizōkyō* 大正新脩大藏經 1–100. 1988. Tokyo: Daizō shuppan kabushiki-gaisha.
- Tang, Gaocai, ur. 1985. *Tang shi jianshang cidian* 唐诗鉴赏辞典. Shanghai: Shanghai cishu chuban she.
- Tomlonovic, Kathleen M. 1974. *Poetry of Exile and Return: A Study of Su Shi (1037–1101)*. Ann Arbor: UMI Dissertation Services.
- Van Zoeren, Steven J. 1991. *Poetry and Personality: Reading, Exegesis, and Hermeneutics in Traditional China*. Stanford: Stanford University Press.
- Xiao, Lihua 萧丽华. 1996. *Tangdai shige yu foxue* 唐代诗歌与佛学. Taipei: Dongda tushu gongsi.
- Xuyangjing yangben* 續藏經樣本. 1923. Shanghai: Shangwu Yinshuguan.
- Watson, Burton. 1997. *The Vimalakirti Sutra*. New York: Columbia University Press.
- Williams, Charles A. S. 1974. *Chinese Symbolism and Art Motifs; A Comprehensive Handbook on Symbols in Chinese Art Through the Ages*. Tokyo: Tuttle Publishing.
- Winternitz, Moritz. 1983. *A History of Indian Literature. Vol. 2: Buddhist Literature and Jaina Literature*, prevedel Srinivasa Sarma. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Wright, Arthur F. 1957. "Buddhism and Chinese Culture: Phases of Interaction." *The Journal of Asian Studies* 17 (1): 17–42.

- Zaccheti, Stefano. 1996. "Dharmagupta's Unfinished Translation of the Diamond-Cleaver." *T'ong Pao*, Second Series 82 (1/3): 137–52.
- Zhang, Gengguang 张耿光. 1991. *Zhuangzi quanyi* 庄子全译. Guiyang: Guizhou renmin chubanshe.
- Zhang, Xiang 張相. 1954 *Shi ci qu yuci huishi* 詩詞曲語辭匯釋. Beijing: Zhonghua shuju.
- Zong, Desheng. 2005. "Three Language-Related Methods in Early Chinese Chan Buddhism." *Philosophy East and West* 55 (4): 584–602.
- Zhong, Cunyuan 中村元. 1984. *Zhongguo fojiao fazhan shi (shang)* 中国佛教发展史 (上). Taipei: Tianhua chubanshe.

Summary (Buddhist Iconography and *Chan* Symbolism in Su Shi's Poem "Paintings of Wang Wei and Wu Daozi")

After having conducted a more thorough analysis of the poem "The paintings of Wangwei and Wu Daozi" and having delved deeper into the background of contemporary Buddhist philosophy, the article's leitmotif arrived at the point where a conclusion could be induced, claiming that the above-named poem by Su Shi represents his meditation on the two theories of enlightenment as debated by the prevalent schools of Buddhism in the Song dynasty. Thus, for example, the symbols and allusions used in the poem, such as: the notion of mind, expressed with the use of symbols related to water and its phenomena, the symbol of the white crane, the forest of the enlightened, the metaphor of the grey ash and the withered tree, bamboo, stems and branches, etc., can be traced back to Buddhist sutras and contemporary writings on Buddhist epistemology and metaphysics. Furthermore, if the symbols and allusions are traced further, to the very texts or terminology used by contemporary Buddhist laymen, clergy, or poets, we discover that they generally either pertain to or originate in two lines of textual traditions: Lanka-vatara and Vajracchedika. Finally, if we take into account that both of them have made their presence in contemporary Buddhist controversies, we can see how the poet's meditation revolves around something beyond the mere aesthetic value of the two paintings used in his poem. It is in the manner in which all the symbols, allusions, and images are used in his poem, that the semiotic nature of the poem is revealed. This is akin to Su Shi's descriptive praise of Wang Wei's paintings and poems: "His poems contain paintings and his paintings poems". This concatenation of entelechies of vital notions in Buddhist philosophy of enlightenment—as in the case of the above-named poem—represents the ultimate metaphor for the epistemological continuity of modes and mindsets, of which a work of art, be it a poem or a painting, is a most important reflection.